

# #01

# METAFIKZIOA ETA TEXTUARTEKOTASUNA JEAN-LUC GODARD *PRÉNOM: CARMEN* FILMEAN

**Carmen Pujante Segura**  
“Literatura Comparada Europea” Masterra  
*Universidad de Murcia*

**Aipatzeko gomendioa** || PUJANTE SEGURA, Carmen (2009): “Metafikzioa eta testuartekotasuna Jean Luc Godarden *Prénom: Carmen* filmean” [artikulua linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 1, 77-88, [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/issue1/la-metaficcion-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/> >.

**Ilustrazioa** || Caterina Cerdà Llompart

**Itzulpena** || Amaia Serrano

**Artikulua** || Jasota: 23/04/2009 | Komite zientifikoak onartuta: 14/05/2009 | Argitaratuta: 01/07/2009

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



**Laburpena** || J. L. Godard *Prénom: Carmen* (1983) pertsonaia legez aurkezten zaigu, ez soilik bere buruari edota zineari egindako omenaldi bezala: (honen genero, testu, antzezle eta abarrei) baizik eta bere bertsioaren aztarna uzteko, femme fatalearen hain ezaguna dugun mito moderno eta godardiarra. Intertestualitatearen eta metafikzioaren erabilera Godarden bide possible bakarra da zinearen eta artearen hizkuntza egin eta pentsatzeko, moldaketen aurreusteetatik haratago..

**Hitzak** || Godard | Merimée | *Carmen* | Mitoa | Intertextualitatea | Metafikzioa | Postmodernotasuna | Zine moldaketa.

**Abstract** || J. L. Godard appears as a character in *Prénom: Carmen* (1983), not only as a homage to himself and/or to the cinema, to genres, to texts, to actors, etc., but also to leave his mark on his version, that is, the adaptation of the well-known myth of the modern and godardian *femme fatale*. Godard uses the recurrence to intertextuality and to metafiction as the only possible instruments to make and to think about the language of cinema and about art in all their splendour. In this way, prejudices of adaptation are overcome by cinema.

**Keywords** || Godard | Merimée | *Carmen* | Myth | Intertextuality | Metafiction | Postmodernism | Cinematographic adaptation.

## 0. Sarrera

Jatorrizko bere bizigarri interartistikoari esker, berekiko baita gainerako arteekiko ere zinemak dituen komunikazio-hodiak gaur egun ezkutuko egoeratik atera eta gaitasun adierazkorreneraino eramanez izan dira. Hainbestearaino da hori horrela, ezen Jean-Luc Godard bezalako egile batek bere estilo-zigilu bihurtu duen, zinema egiteko eta pentsatzeko modu baten ispilu dena. Filosofia zinematografiko mota honek, berez Nouvelle Vagueren iraungipena gaintitzea lortu zuenak, autore frantsesak bere zineman norabide ezberdinetarako metafikzioa eta testuartekotasuna erabiltzera bultzatzen du behin eta berriro, horien artean literatur eremuan gauzatutakoak. 1963an *Le Mépris* izenburuko bere lehen saioak izan zuen arrakasta nabarmendua izan da, baina bihurkaritasun zinematografikoari eusten jarraitu zion bere ibilbideko garai ezberdinetako beste lanetan ere, hala nola 1983ko *Prénom: Carmen* filmean.

Urte hartan Veneziako Jaialdian Urrezko Lehoia jaso zuen arren, arrazoi ezberdinak medio, pelikula hau, besteekin alderatuz, oharkabean iragan da kritikarien aurrean, horiek frantsesak, nahiz atzerriarrak izan. Dena dela, hirurogeiko frantziar olatu berriaren tirainarenostean eta hirurogeitahamarrekoberegarairik politikoenaren ondoren, Godardek zinemarekin, zinematik, zineman eta zinemari buruzko saiakuntza egiten jarraitzen du laurogeiko hamarkadan. Genero literario baten bidez, *nouvelle* edo nobela labur baten bidez hain zuzen, sortutako “mito” artistiko baten berreskurapena oso baliagarria izan zen saiakuntza-joera honetarako: Carmenek, XIX. ean Mériméek literaturara bihurturiko *femme fatale* hark, literaturan ez ezik, beste arteetan ere gehien ibilitako topikoetako bat irudikatzen du. Modu horretan, zuzendari frantsesak mito interartistiko hori bere alde jartzen du moldaketa honetan.

Horregatik, *Prénom: Carmen* filmaren azterketa honek zinema egilearen ibilbideko eredu izan nahi du, baita Godarden zinema ulertzeko ezinbesteko diren metafikzio eta testuartekotasunaren baliabide adierazgarrien eredu ere. Alde batetik, bihurkaritasun zinematografikoa burutzen du, hau da, zinema barrutik jorraturiko zinema, aipaturiko Nouvelle Vague hartan jarraipena izan zuen adierazgarri nabarmen bat eduki zuena eta, bestetik, testuartekotasuna, hots, zinema zinemarekin edo zinemaren bidez. Pelikula honetan ikerketak erreferentzia epidermikoetara mugatzen dira zentzu horretan, soinu eta muntaiaren trataerari buruzko erreferentzietara zedarritu ohi dira. Horri esker hain zuzen jaso zuen ospea filmak Veneziako Jaialdian.

## 1. Zinemagatiko zinema, literaturagatiko zinema: hizkera godardarra

Jean-Luc Godardek (Paris, 1930) Nouvelle Vagueko maisuetariko bat den André Bazinen<sup>1</sup> irakaspenekin bat datorren zinema hizkuntza gisa pentsatu eta sentitzean, eta zinema egiteko modu horri buruz teorizatu eta jardun du sinbiotikoki hizkuntza beraren bidez: zinemaren bidez. Zineman zinema aurkezten du, metafikzioa, gaiari dagokionez, bere garapeneko estilo bereizgarri errepikakor bihurtuz. Hori guztia ageri zaigu berrogeita hamarreko hamarkadatik egungo garaietaraino, ibilbide honen erdian filmatu eta estreinatua izandako *Prénom: Carmen* (1983) filmean ikusten den bezala. Horrez gain, bihurkaritasun zinematografikoa (zinema barruan jorraturiko zinema) eta testuartekotasuna<sup>2</sup> (zinema zinemaren osagarri) ere badarabiltza. Hala ere, ez du testuartekotasunerako zinemara soilik jotzen, baizik eta, Godardek per se duen zentzu zabal batean oinarrituz, beste hizkuntza edo testu batzuetara ere bai, literatur testuetara kasu. Horiek osatzen dituzte *Prénom: Carmenen* bidez hemen adibidetzat emandako mugarriak, indarra metafikzioan eta aldi berean testuartekotasunean jarritz, pelikula honetan ulertu daitekeen modu bakarra hori baita, bere funtzionaltasuna kontzientea eta bihurkaria izanik.

Egungo testuinguruko beharren eta Godardek martxan jarritako esentzia interartistikoaren arabera, Pérez Bowiek (2005), berak ezberdindutako eta araututako hiru jarraibideen bidez, bereziki metafikzio zinematografiakoa azaltzen du eta Cifre Wibrowk (2005) metafilmizidade hori transmedialitatearekin<sup>3</sup> lotzen du. Praxiak eta teorizazioak, aldiberekotasun sinbiotikoan, modernitate edo baita postmodernitate deituriko eta “bizitutakoari” ere erantzuten diote. Azken honen adierazpenetako bat transtestualitatea da eta aukeratutako obraren egileak bere ibilbide osoan modu eredugarrian adierazten du hori. Izan ere Carmenen bidez irudikaturiko *femme fatale* horrek bizirik dirau, oraindik ere mitologia paneuroparraren gailurrean leku pribilegiatua mantenduz: mitoak amarru guztiak gainditu ditu are Europako XIX. eta XX. mendeetatik haratago, bai eta hark irudikatzen bide dituen emakumeei aitorturiko gaitasun aurrean eraikitako desmitifikazio saioetatik haratago ere. Ezaugarri horiek, estereotipatuak izanik, gizarteak eta arte modernoak berraztertu dituzte kutsu parodiko eta satiriko batez.

## OHARRAK

1 | “On the other hand, of course, cinema is also a language”; hau da Bazinen postulatuetako baten giltzarria (Bazin, 1964: 16). Eragin horren aurrean, ezaguna da zinema frantsesaren joeraren “sintoma” gisa jarraipen barreiatua izan zuen “una base teórica de notable consistencia —la llamada politique des auteurs impulsada desde la revista Cahiers du Cinéma con los postulados teóricos de André Bazin como dogma—” (Riambau, 2002: 26-27).

2 | Lehen definizioari eutsiko diogu, Julia Kristevarenari: “El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en un texto poético. Denominaremos a este espacio intertextual. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto” (Kristeva, 1978: 66). Modu horretan, Bazinen hizkuntza ulertzeko moduarekin lotuko litzateke.

3 | Anthropos Aldizkariko 208. aleak “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas” liburuari buruz dihardu. Patricia Cifre Wibrowren ikerketa nabarmendu eta erabili dugu, “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” (Cifre Wibrow, 2005: 50-58), baita Jose Antonio Pérez Bowieren “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla” ere (Pérez Bowie, 2005: 122-137). Hala ere, irizpide bakarreko sailkapenari lotutako metafikzio zinematografikoaren tipologia edota terminologia

## 1.1. Beste egokitzapen godardar baterako metafikzio eta testuartekotasuna

Godarden obra bakoitzean bere kutsua nabari ohi da eta ez da arraroa *Prénom: Carmen* pelikulan ere hala izatea, batez ere kontuan hartuz 2002. urterako mitoaz, pertsonaiez edota Carmenen gaiaz<sup>4</sup> baliaturiko 77 filmetako bat dela 1983.ean eginiko hau. Godardek bere arrastoa uzten du bere agerpenarekin berarekin: Jean-Luc Godard ia Jeanen homonimo gisa ageri da, Carmen (Maruschka Detmersen) izeneko gazte erakargarriaren zinema- zuzendari den osaba bezala, hau da, zoramen apur bat duen eta bera gaitzesten duen munduaren aurkako mendekua duen zuzendari legez. Harengana jotzen du ilobak, honek antolatutako egitasmo bat filmatzeko osabaren materiala eta etxea behar baititu. Bigarren mailako rola da eta, hortaz, argumentu osagarria. Dena dela, modu dinamikoan eta halabeharrez diegesi nagusiarekin lotutakoa da. Estrategia honek zinema barruko zinemaren adibide edo ereduren bat, maila tematikoan metaliteraturarena dena hain zuzen, osatuko luke.

Azpieredu horien artean J. L. Godarden obra honetan ez daude unibertsoari eta ikuslearen interpelazioari dagozkienak, ez eta bigarren mailako fikzioari dagokiona ere. Aitzitik, *Prénom: Carmen* pelikulan “zinemaren atzeko munduari” dagokion estrategia metafikzionala (Pérez Bowiek 2005: 123,125) agertzen da, baita “fikzioa den markoaren (fikzio zedarritzailearen) eta markodun fikzioaren (fikzio zedarrituaren) arteko mugaren desagerpenari” dagokiona ere, ez bada azken hau bigarren mailako fikzioaren aldaeratzat hartzen, sofistikazio formal handiago baten erakusgarri baino aztertutako obran zehazten diren funtzio edo funtzio propioen erakusgarri.

Zinemaren atzean (edo, nahi izanez gero, kamara atzean) halabeharrez eta benetan existitzen den munduak zineman eta horren aurrean bizitzea lortzen du, izan ere, obra horrek maila tematikoan betetzen duen metafikziozko lehenengo azpieredu horren arabera, “filmeko bilbea zuzendaritzaren munduan kokatzen da” (Pérez Bowie, 2005:123). Obra honen lehenengo sekuentzietariko bat izango litzateke horren lekuko, diegesi nagusiari hasiera ematen diona hain zuzen: Carmenek bere osaba Jeani (Godardi) zoroetxera egiten dion bisita. Nolanahi ere, gertaera horrek ez dio *Prénom: Carmen* bilbearen motorrari erantzuten, beste pelikula baten hasierako puntuari baizik, Carmenek zine zuzendari arbuatuaren material eta taldearekin filmatu nahi duen pelikularen hastapenari preseski.

## OHARRAK

zehatz bat aurkeztu baino, ikerlari honek azterketa honetan adibide zinematografiko zehatzez ilustratzeko erabilitako etiketak, Godarden adibidearen bidez iruzkintzen ditugun etiketak, eskaintzen dizkigu. Modu honetan, Anthropol aldizkariaren zenbaki hau hartuko dugu aintzat, bai gure esparruan kontzeptu-terminologiari buruzko egoera aurkezten duelako orain gutxiko ikuspegi batetik, bai adibide zinematografikoei buruz aritzeagatik, hemen zinemara zabalduriko maila narratiboei dagokienez eztaba daezinak diren oinarritzko gertaera kritikoak bereganatuz, noski, besteak beste Genetten *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) edo *Nuevo discurso del relato* (1998) teoriak.

4 | 2002.ean Newcastle-eko Unibertsitatean izandako Carmen horren egokitzapen zinematografikoei buruzko hitzaldietan zenbatuak izan ziren, Linda Hutcheonek adierazten duen moduan (Hutcheon, 2006). Hauei 2003. ean Paz Vegak antzeturiko Carmenen rola bidez Vicente Arandak eginiko ekarpena gehi diezaiekegu.

Zinemaren mundua beste sekuentzia batzuetan ere gai bihurtzen da, hala nola, osaba Jean eta Carmenen (lapurretako eta ekoizpen zinematografikoko) adiskide bat kafetegi batean bere proiektu zinematografikoari buruzko kontu ekonomikoez aritzen direnekoan baita taldeko lagun batzuek lapurreta edota hoteleko gelako lapurretaren eszena entseatzen (ala parodiatzen) dutenekoan ere. Azken honek, entseatzen ari direnen jarrera irigarriaz gain, funtzio parodiko bat betetzen du, Godarden film honek genero zinematografiko batzuekiko, hala nola polizi-generoarekiko, betetzen duena hain zuzen.

Generoen nahita egindako subertsioaz gain, pantailaren atzeko mundua erakusteak, Pérez Bowieren ustez, omenaldi eta autokritika egitea suposatzen du, ez bada ene ustez kasu honetan gertatzen dena egiten, hau da, auto-omenaldi kritiko bat. Zine beltza edo poliziakoa bezalako genero zinematografikoak berrikusteak, estrategia eta jarrera parodiko baten ikuspuntutik egin arren, modu paralelo batean horiek suspertzea dakar, eta adibide paradoxiko honek balio beza XIX. eta XX. mendeetan zehar gertaturiko Carmen pertsonaiaren bermitifikazioak hastapeneko bere mitemak<sup>5</sup> desagertarazi ez, baizik eta indartu dituela adierazteko, baina, aldi berean edo simbiotikoki, bere transmitifikazioa azaltzeko ere bai.

Baina *Prénom: Carmen* pelikulan zinema ageri da beste hizkuntza eta mundu artistikoen bidez ere, hots, aipu eta auto-aipamenen bidez. Godardek aitorturiko zaletasuna dugu hori: “en las notas que hago para utilizar en un film no es raro encontrar, si me gusta, una frase de Dostoievsky. ¿Por qué impedírmelo? Si uno tiene deseos de decir una vosa, sólo queda una solución: decirla” (Godard, 1971: 174). Norabide honetan Shakespeareren “izan edo ez izan” leloria jotzen da *Prénom: Carmen* pelikulan, bertan leloa eztabaidagai edo koska izanik. Pertsonaia femeninoa “Elektra txikiarekin” alderatzera jotzen da, osabak ilobarekin egiten duen konparaziora (Shakespeare eta Elektra Godarden garai ezberdinetan berragertzen dira). Musikaren testuartekotasunak, baina, aurkezten zaigun historian eginkizun funtzionala du eta horregatik lortu zuen Veneziako saria. Beethovenen kuartetoen *leitmotivak* balio narratiboa du –zentzu zabal batean– eta Bizeten 1875. eko operak duen habaneraren bidez ezaguna izan arren, edo agian horrexegatik beragatik, Godarden filmean bitan soilik txistukatzen da.

Tom Waitsen *Ruby's Arms* ere entzuten da, Joseph, Carmenek garaitua bailitzan, hoteleko telebista gainean dagoenean. Era beran beste hizkuntza batzuk, beste testu batzuk, ere badira. Antzerkiari egindako erreferentziak daude, hoteleko gelatik alde egin behar duen kide batek Carmeni “Finis! Rideau!” diotsonean bezalakoak. Margoari ere aipamenak egiten zaizkio, hala nola, Jean osabak

## OHARRAK

5 | C. Lévi-Straussen e s t r u k t u r a l i s m o antropologikoaren berezko kontzeptua, ondorengo ideian oinarritua: “si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida [...]” (Lévi-Strauss, 1990: 76). Mitema mito baten elementu iraunkor eta banaezina da, bere zeinu/ sema positibo edo negatiboa, maskulino edo femeninoa truka, berordena, errepika, manten edo alda dezakeena. Hau XX. mendeko Carmenen mitoaren azaleko trataera baten berrikusketa lekua besterik ez da, Godarden kalan geldituz; dena den, adibide zehatz honetara mugatu gabe, termino hauetan, mito-hizkuntza-musikaren arteko erlazioan, metamorfosia edo transmitifikazioa aztertzea erakargarria litzateke oso.



bainu-baten horia Van Goghen pinturakoarekin alderatzen duenean; dena dela, adierazpenak aipu testualen bidez ez ezik, barruko sekuentzia batzuetako atze-oihalean diren koadro ikonikoen bidez ere egiten dira. Hala ere, norabidea beste bat ere izan daiteke: besteren artean, Godardek miresten zuen Picassok ere eraman zuen Carmen pinturara eta margolari hau Man Rayk filma zezan Carmenez mozorrotu ere egin zen.

Auto-erreferentzia zinematografikoek ere ezin zuten huts egin, Carmenek Josephi *Petit soldat* deitzen dionean bezala, Godarden 1960.eko *Petit soldat* pelikula entzutetsua aipatuz. Gizonezko protagonistaren karakterizazioa guardia dotorearen estereotipotik urruntzen da, ilegorriaren eta “soldadu” jantziaren bitartez, baita jazarpenean portaera baldarraren bidez ere, zine mutua zein genero poliziakoa parodiatzen ditu era berean. Godarden beranduagoko *Je vous salue*, Marie obran ere agertuko da Joseph. Godardek –edo bere pertsonaiak– Mao aipatzen du, lehenago egin zuen zinema *politikoki politikoaren* garaiko inspirazio iturri. Dena dela, Carmenek ere mespretxuz aipatzen du pelikula amerikar baten gidoi-zati bat, eta Jean osabak belaunetan Busten Keatoni buruzko liburu bat eusten du tabernako *rendez-vous* horren sekuentzian, non Marlene Dietrich eta Beethovenekin pelikula bat zuzendu duela baieztatzen duen eta Carmenen adiskideari, bere “eszena” amaitu ez denez, altxa ez dadila esaten dion.

Bigarren mailako fikzioaren azpi-eredua baldintza hauetan soilik beteko litzateke, Godard, Carmenen laguntzaile eta osaba gisa, hots, pertsonaia moduan, Carmenek proposaturiko *Prénom: Carmen* filmaren grabaziora bertaratzen denean, filmaren amaieran hain justu, nahiz eta ustezko dokumentalaren grabazioa egiten ez den. Honekin guztiarekin, amaiera horretan zalantza egin dezakegu, eta horretara beharturik gaude Carmenek pentsatutako filmaren grabazioko (fikziozko) ikusle garen heinean. Bigarren mailako fikzioaren nolabaiteko txertatzea badela pentsa genezake, lehen eta bigarren mailako ekintzen puntu gorenaren paralelismoa eta aldiberekotasuna sortuko lukeen txertatzea preseski... nahiz eta hau ez den gauzatzen.

Fikzioa kokatzailea eta fikzio kokatuaren arteko mugen desagertpena egile frantsesaren beste obra batez ere (1963ko *Les carabiniers*) azal liteke. Aipaturiko estrategiaz baliatzearen imintzioak, ene ustez, *Prénom: Carmen* pelikulan Godarden aurkikuntzetako bat irudikatzen du, baina ez ibilbide zabal batean erakutsitako sofistikazio eta trebetasunagatik soilik, baizik eta Carmenengan haragiztatzen duen *femme fatale* delakoaz duen irudiagatik, zeina *a priori* jatorri literarioko mitoaren egokitzenaren arabera litzatekeen. Dena den, bi mailen arteko lausotzea ez da izango, hain zuzen, imintzio

bat besterik; horra estrategi birtualtasun hori.

Horregatik guztiagatik, hoteleko egongelan lehenik produkzioa eta gero filmaren grabazioa dirudienaren arteko anabasaren une gorenetakoa bat Carmenen taldekide Christineren enkoadraketa eskuinaldetik bat-batean sartzeak dakarrela deritzot, plano ertain batean eskuan pistola bat duela fokatua. Une horretan ikusleak zalantza du ea lapurretaren aurrean den, zeina hasieratik etengabe aipatzen den itxaroen-aukerak berariaz sortzeko (bereziki bilbeo gertakari hartaz eta oro har genero zinematografiko batez, hots, polizia-zinemaz). Baina zalantza du ere ea lapurreta hori benetakoa den ala fikziozkoa, hots, ea “benetakoa” den lehen maila diegetikoan gertatzen ari delako edota “fikziozkoa” den bigarren maila baten txertatua izango litzatekeelako, metafikzio mailan zehazki. Hain zuzen ere, amaierako sekuentzia luze hartan beste behin paraleloki, dela enkoadraketa beraren barruan edo txandakatutako plano ezberdinetan, atrakatzailleak eta atrakatuak edo ustezko filmatzaileak eta filmatuak elkartzen diren eszena baten aurrean suertatzen gara eta, nahasmena areagotuz, badirudi haietako batzuk eszena horretan ez balira bezala jokutzen dutela, lapurreta hori, izan ere, simulazio bat besterik ez balitz bezala.

Zalantza hori bera dute ikusleek azken unean, argi oso ahulez eta alfonbra gorriaren gainean Carmen ahoz behera datzaneko lehen planoaz. Lehenagoko plano batean Joseph eta Carmen agertu dira, aurrez aurre, Carmen kamerari eta Joseph ispilu bati bizkar emanez: nahiz eta tiro hotsa entzun eta Carmen uzurtzen ikusten dugun, ez dugu jakiterik tiroak bera jo duen, ezta ispiluan doi-doi ikus dezakegunaren bidez ere, non benetan beste pertsona bat erortzen dela islatzen den, ahul bada ere. Zalantza hori gertuko plano batez eta ahultasun horrekin fokatutako beste bikote batek areagotzen du, nagusiak eta polizia batek osatutako bikotea, bere buruari Carmenek ala Josephek, lehen tiroa nork egingo ote galdetzen diotela, ikusleen galdera berberak eginez eta iguripenak handituz. Azkenean, goitik beherako panoramikoak Carmen lurrean dela ikusten uzten digun arren, ez dakigu ea zauritua den ala ez, eta ez dugu jakingo, une horretan bertan amaitzen baita pelikula.

Ispilu joko bikain hori ez da funsgabea eszena horretan bereziki, ez eta pelikulako beste hainbatetan ere. Nolabait, esan liteke *gai* edota are *ikono bihurtzen* duela J. L. Godardek maisutasunez egindako amildegiratze imintzio edo ispilu joko hori. Horrela Godardek bila zitzakeen helburuetako bat beteko litzateke, zinema zineman txertatzea bigarren maila lausotu batean: errealitatea eta fikzioa nahasi egiten dira zuzendari aktibo batek fikzioaren barnean eta kanpoan eginiko joko horregatik, ikusle parte-hartzaile bat ere eskatzen duena, nahasita amaituko badu ere. Josephek heriotza



eragin dio Carmeni? Lapurreta bat izan da ala lapurreta baten filmazioa? Zein unetatik aurrera konturatu ahal izan da ikuslea fikzio-mailen nahasteaz?

Ez da harritzekoa ere Godardek, *Prénom: Carmen* pelikularen muntaketaren ardura izanik, eta ez zuzentzearena edo gidaira egokitzearena, pelikula fikzio-mailen nahasmenduaren unerik gorenean amaitzea erabaki izana. Filmean bertan muntaketa-arduradun gisa lehen segundoetako planoan soilik egongo litzateke, non fokatzen den Veneziako Festibalean muntaketa eta soinu-kalitateagatik irabazitako Urrezko Lehoia, Godardek berak *off* ahotsean dioenez. Adierazpen hau gehitzean, nolabait, filmaren “irakurketa” bat zuzendu eta bideratzen du, baita arreta alderdi jakin batera ere, arte zinematografikoko soinura, ikusle huts izan behar ez lukeenarentzat oharkabea pasa litekeena. Izan ere, *Prénom: Carmen* entzutezko espektro guztia biziki zaindua dago, baita planoen eta maila diegetikoen arteko nahasmen hori areagotzeko ere, XIX. mendeko literatura “modernoa” narratzaile-protagonista zoroak egiten duen modu antzekoan eta XX. mendeko literaturak hainbatetan baliaturikoa. Zentzu honetan ez da ustekabekoa zuzendariaren izen bera duen pertsonaia, Jean osaba, zentzugabe edo eroa izatea.

Zinemaren hizkuntza bidez auto-bihurkaritasun hori, ez pentsatzeko, baizik eta eragiteko modu bat korrante jarrai eta linealaren etendura da, narrazio jarraipena edo jarraipen errealistaren apurketa nahi bada, zinemaren kritikak bere sorreratik bertatik hainbestetan eztabaidatua. Beste kasu batzuetan bortxaketa hori nabarmenagoa den arren, *Prénom: Carmen* diegesi nagusia osatzen duen koherentziaren hari eroalearekin eginiko jokoa ikus dezakegu. Joko honek harritu egiten gaitu, ez soilik beharrezkoa edo logikoa edo errealista den linealtasun horrekin apurtzeagatik, baizik eta (parodia edo omenaldirako) erabiltzen dituen genero edo generoek sortutako aukerekin hausteagatik.

Carmenek eta Josephek itsasertzeko bere osabaren etxeko sukaldean duten elkarrizketa biltzen duen sekuentzian, Carmenek Joseph beranduago azalduko dion “paper” bat antzeztera gonbidatzen duenean, goian aipatutako etendura gauzatzen da (enigma hori errepikatuz, ikuslearengan ezinegon bat sortzen da, pertsonaia maskulinoaren zalantza berberak izanik). Hasteko, filmatu nahi duena adierazten dio: komiki batean ikusitako Dillingerren ideia batetik abiatuta, Carmenek historia hori, hots, talde batek pelikula bat filmatzen ari delako plantak egiten dituen bitartean gertatzen den banku-lapurreta batean oinarrituriko historia, moldatu nahi du. Berak, ordea, lapurreta egin nahi du, ez pelikula. Horrek Godardi testuartekotasunarekin jolasteko bide ematen dio, kasu honetan

modako hizkuntza bat erabiliz, komikiarena.

Orduan, bat-batean, Joseph ageri den eszena bat txertatzen da, non abokatu batek “delitua” maitasunagatik, ez diruagatik, egin duela defendatzen duen epailearen aurrean; eszena honen ostean biek duten sukaldeko planora bueltatzen da, oraingoan Joseph bizkarra emanaz, plano ertain batean, gizonezkoaren garondoak protagonismoa hartzen du, beste hainbat pelikuletan egiten den gisan pertsonaiaren pentsamenduetan barneratzen garela adierazteko. Izan ere, soinuen<sup>6</sup> txertaketak ere behin eta berriz errepikatzen diren eszena horien aldaketak sorturiko anabasa azpimarratzen du. Horrela gertatzen da epaiketa aretoko soinuak entzuten ditugunean sukaldeko eszena ikusten ari garen bitartean, eta alderantziz edo irudikatutako eszena ikusten dugunean Carmenekin duen elkarriketa azaltzen den unean (ez bada diegesira modu jarraian eramana ez den hutsune narratiboa osatuko lukeen prolepsi bat). Honek guztiak filmak ordura arte eskainitako iragankortasun narratiboa edo errerealismoaren “ildoak” ezegonkortzen du eta arian-arian ikuslearengan zalantzak areagotzen laguntzen du, Josephi gertatzen zaio bezala.

Estrategia modernotzat hartzen da hau, bai zinema-artean baita literaturan ere, ez bada estrategia postmodernobat. Testuartekotasuna gisako “meta-“ hitzaz hasitako oro postmodernitate deritzonaren zeinu edo zantzu bihurtzen dela dirudi, nahiz eta kontzeptu honen inguruan zalantza eta susmo ugari dauden. Izen eta kontzeptuari buruzko adostasun falta hori moldaketa zinematografikoari<sup>7</sup> eta postmodernitateari ere badagokie. Postmodernitate hori bere eklektizismoaz harrotzen da, tradizio guztiak, baina era berean bat ere ez, xurgatu eta berkodeitzen ditu, jolastu eta ironizatzen du, ziurtasun ezaren apologia egiten du, ... horiek guztiak Godarden beraren eta zentzu zabal batean ulertutako modernitatearen ezaugarri dirudite. Horrela, iragarpena geroko gordez, Godardenak egungo bizi-egoera historiko eta kritikoaren sintomatzat hartuko ditugu.

## OHARRAK

6 | “Independientemente del director de fotografía con el que trabaje, los últimos filmes de Godard tienen una idéntica tonalidad azulada que los homogeiniza [sic] y recurren a unos encuadre particularmente significantes. Las imágenes son justas pero sus filmes no están hechos sólo de ellas; son auténticas sinfonías. Pionero en la utilización del sonido directo, Godard integra los diálogos con los sonidos ambientales y la música en igualdad de condiciones con la imagen de tal modo que un gesto puede ser respondido con una frase pero una mirada puede tener su correspondencia en un acorde musical”, eta horrela azaldu zuen zuzendariak berak *Prénom: Carmen*en emanaldi baten ostean Venezian eginiko prentsaurrekoan, Esteve Rimbauk azaldu bezala (Rimbauk, 2002: 102). *Prénom: Carmen*en dauden Beethovenen kuartetoen txertaketa eta funtzionaltasunaren ikerketa zehatza Liandrat-Guiges eta Leutrak egiten dute beren azterlanean (1994), Godarden obra honen alderdi goraipatu eta aztertuen inguruan arituz.

7 | Testu baten moldaketa egiteko, testu literario batena kasu honetan, galdera sorta bat zabaltzen da azterketaren aurrean, Linda Hutcheonek planteatzen duen gisan: zer, zein, zergatik, nola, nora eta noiz. Carmenen egokitzen zinematografikoetatik abiatuz galdera hauek erantzuten saiatzen da bera. Mito honen biziraupena arrazoituz, eta modu zabalago batean ondorioztatuz, L. Hutcheonek bere proposamenetarikoa bat gehitu eta indartzen du: “Like evolutionary natural selection, cultural selection is a way to account for the adaptive organization, in this case, of narratives. Like living beings, stories that adapt better than others (through

## 2. Ondorioak

Azaldutakoaren harira, Godarden obra zinematografikoak, eta horien eredu hartutako *Prénom: Carmen*ek, egungo gaiaren egoera egoki islatzen duela baieztatu daiteke: ez du norabide ezberdinetan behin eta berriz erabilitako metafikzioaren bidez laurogeiko hamarkadako bere zinemaren godardaratzearen iraunaldia soilik nabarmentzen, baizik eta ikerketen egoera kritikoa ere agerian uzten du, zeinaren hamarkada horietako sortasun-fasea bat-batean piztu den, bereziki (post)modernitatearen “egoerak” kontzeptu sintomatiko baina ezegonkorak sortzean, besteak beste transtestualitatea, auto-bihurkaritasuna, meta-arte edo egokitzapena, baina hauek ere bere gorabehera kontzeptuala bezain sintomatikoak dira.

Testuartekotasunaren edota gaiaren bidez zinema zinemaren barruan txertatzeak *continuum* berezi bateko mundu gisa sortzen den zinemari buruzko gogoeta ez ezik, zinema eta bere historiari buruzko hausnarketa ere badakar, berau omenduz. Horregatik, ez da harritzekoa, beste pelikula batzuetan bezala, autoreak *Prénom: Carmen*eko historian bertan topatzea, ez eta beste historia baten bidez historia mendekatu nahi duen zuzendari zapuztu eta zoroarena egitea ere.

Zoro irudiaren anbiguotasunarekin eginiko jokoa iradokitzen da eta era berean maila diegetikoekin eta, hortaz, obra zinematografikoaren interpretazioarekin berarekin eginiko jokora moldatzen da. Joko nahasgarri honek, transtestualitate eta metafilmizitatearen erabilerarekin bat, beste jokalaria bat behar du derrigor: ikuslea, garai (post)modernoa trebea eta ernai den ikuslea, aipu eta auto-aipamen, irudi eta ispilu ugarien labirintoa sentitzeko prest dena.

## OHARRAK

mutation) to an environment survive: those of Carmen, Don Juan, Don Quijote, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on.”(Hutcheon, 2006: 167). Eta ondorioan zera baieztatuko du: “We find a store we like and then do variations on its own, separate from the palimpsestic pleasures of doubled experience, it does not lose its Benjaminian aura. It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation” (173). Hutcheonen ikerlana aipatzen dugu hemen aipaturiko beste gai batzuekin duen loturagatik. Izan ere, Nouvelle Vague ez litzateke postmodernitatearen sintoma bakarra izango, egokitzapenaren fenomenoa bera baizik eta honi buruz Hutcheonek hitzaurrean zera adierazten du: “We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal.” (XI). Era berean, bera gai honen eta egokitzapen kontuen arteko loturaren defendatzaile sutsu dugu eta horrekin bat egiten dute Nouvelle Vagueko autoreek, Truffaut edo Rohmerrek kasu. Hala ere, testuartekotasunarekin duen harremana ere defendatzen du, autore zinematografiko hauek ukatzen ez dutena: A. Hitchcock, N. Ray, H. Hawks, F. Lang, Rossellini, R. Bresson, J. Tati, J. Becke, M. Ophüls, J. P. Melville, J. Cocteau...

## Bibliografia

- BAZIN, André (1964): *What is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, vol. I.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005): "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos", *Revista Anthropos*, 208, 50-58.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GODARD, Jean-Luc (1971): *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, vol. II.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1990): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (1994): *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2005): "El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla", *Revista Anthropos*, 208, 122-137.
- RIAMBAU, Esteve (2002): *El cine francés, 1958- 1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós.

## Filmografia

Suzanne Liandrat-Guigues eta Jean-Louis Leutratetik (1994) hartua da:

Guidoia eta moldaketa: Anne- Marie Miéville.

Irudiak: Raoul Coutard (Eastmancolor). Soinua: François Musy.

Musika: Beethoven, 9, 10, 14, 15 y 16 kuartetoak, Cuarteto Pratek grabatuak.

Tom Waitsek abestutako Ruby's Arms kanta.

Muntaia: Jean-Luc Godard et Suzanne Lang-Villar.

Kamara: Jean Garcénot.

Jantziak: Renée Renard.

Antzezleak: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), Christophe Odent (el jefe), Jean-Luc Godard (tío Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Bertrand Liebert (guardia de corps), Alain Bastien-Thiry (Gran hotel-en zerbitzaria [sic]), Jean-Pierre Mocky ("¿Hay un francés en la sala?" oihu egiten duen gaixoa).

Produkzioa: Sara Films, J. L. G. Films.

Produkzio ordezkaria: Alain Sarde.

Sariak: "León de Oro" Beneziko Festibalean, 1983.

Iraupena: 85 minutu.